

Beobachtungen zu einigen Madonnenskulpturen des hohen Mittelalters im Lüttich-Aachener Raum

von Ernst Günther Grimme

Die silberne Marienstatuette der Zeit um 1280 im Aachener Domschatz.

Die Geschichte der Aachener Plastik in nachstaufrischer Zeit ist die Geschichte der Aufnahme französischer Einflüsse und ihrer mehr oder minder selbständigen Verarbeitung. War der Zusammenhang der Plastik des Karlsruhines mit französischen Skulpturen relativ locker und gemessen an der engen Zugehörigkeit zum Kreis des Nikolaus von Verdun weniger direkt spürbar (Anm. 1), so läßt der Marienschrein die nunmehr mächtig gewordene Stilkomponente sehr viel unmittelbarer erkennen. Der ältere Marienschreinmeister, der offenbar noch in der letzten Werkstatt des Karlsruhines gearbeitet hatte, muß die Querschiffportale von Chartres gekannt haben. Die Gegenüberstellung der Mutter Anna mit dem Kind Maria vom mittleren Pfeiler des Nordportals (ca. 1205 bis 1210) und der Maria vom Widmungsrelief des Karlsruhines verdeutlicht es. Die jüngere Plastik am Marienschrein hat ihre stilistischen Voraussetzungen in den Figuren des Reimser Sixtusportals und des dortigen Jüngsten Gerichtes (Anm. 2). —

Etwa 40 Jahre nach Fertigstellung des Marienschreines entstand um 1280 in einer Aachener Werkstatt das früheste uns bekannte Aachener Statuettenreliquiar — eine silbergetriebene, größtenteils vergoldete Madonna (H = 80 cm, Aachen, Domschatz, Abb. 1, Anm. 3). Auf achteckigem, wechselweise von Kugelwülsten und Löwen getragenen Architektursockel, (wohl aus anderem Zusammenhang stammend und erst später hier wieder verwandt), steht Maria hochaufgerichtet in strenger Frontalität.

Das in der Mitte der Stirn gescheitelte Haar fließt in weichen Wellenformen unter der Krone (unter Verwendung alter Teile vor 1865 erneuert) hervor und



Abb. 1:
Madonnenstatuette, Silber getrieben, um 1280, Aachen,
Domschatz



Abb. 2:
 Maria mit Kind vom Mittelportal der Reimser Westfassade,
 um 1235

rahmt das Gesicht. Von der Nasenwurzel ausgehend wölben sich die Brauenbögen in symmetrischer Kurvatur. Der Mund ist in leisem Lächeln entspannt. Ein Tuch ist über den Kopf gezogen und fällt in lockerem Faltenwurf auf die Schultern. Der Mantel, der die Figur umhüllt, wurde, wie es die erhaltenen Ösen beweisen, einstmals vor der Brust von einer doppelten, heute verlorenen Kette gehalten. Er ist über den rechten Unterarm hochgezogen und bildet nach unten zu größer und raumhaltiger werdende Schüsselfalten. Die angehobene rechte Hand hält eine Blüte mit Amethyststein, die Linke umfaßt in eigenartiger, von der gewohnten Handhaltung abweichenden Art das Kind. Es hält in der Linken die Weltkugel und segnet mit der Rechten. Sein Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Die Halsborde des Kleidchens ist mit einem aufgelegten Ornamentstreifen verziert. (Offenbar ist auch der Saum ähnlich geziert gewesen. Befestigungsspuren und der unschön abgeschnittene Rand sprechen dafür.)

Etwa zur gleichen Zeit arbeitete man in Nivelles am Gertrudenschrein (Anm. 4). In ihm entstand das Abbild einer Kathedrale mit Seitenschiffen, Galerien, Rosenfenstern, architektonisch gerechtem Querhaus, Strebepfeilern und Fialen. Analogien zwischen dem Figurenstil des Schreines und der Aachener Reliquienstatuette sind allgemeiner Natur. Deutlich spürt man in Nivelles die Epochengleichheit mit der zwischen 1270 und 1280 entstandenen Vierge d'orée vom Südportal der Kathedrale in Amiens, während die Aachenerin sehr viel stärker der strengeren Statuarik der Madonna am Marienportal von Amiens-West (um 1230) und der um 1235 entstandenen Reimser Maria vom Mittelportal der Westfassade verpflichtet ist (Abb. 2). Noch von diesen »Urbildern« leitet sich die strenge Achsialität der Figur her, die auch als freistehende Reliquienstatuette ihre ideelle Bindung an die Architektur nicht aufgegeben hat. Die starke Überarbeitung der Reimser Marienskulptur sowie die vollständige Erneuerung der Figur des Kindes machen einen Detailvergleich unergiebig. Zudem spürt man in der Kopfbildung der Aachener Madonna noch das Nachwirken der Schreinsplastik auf der Stilstufe des letzten Meisters vom Remaklusschrein (beg. 1240, vollendet um 1265, Abb. 3), dessen thronende Madonna im Gesichtstyp schon auf die spätere Statuette hinweist. Doch verbietet auch hier der



Abb. 3:
Thronende Maria mit Kind vom Remaklusschrein in Stavelot,
Silber getrieben, um 1260

kleinteilige Faltenstil und das andere Körpergefühl ein nahes zeitliches Zusammenrücken der beiden Figuren. Zwischen der Reimser Madonna und der Thronenden vom Remaklusschrein einerseits und der Aachener Statuette andererseits muß ein entscheidender neuer Formdurchbruch in der Aachener Werkstatt angenommen werden. Er könnte durch das Werk der dritten Reimser Werkstatt angeregt worden sein, die unter der Anleitung eines großen Meisters — vielleicht Gaucher de Reims (Anm. 5) — im 3. Viertel des 13. Jahrhunderts einen Figurenstil heraufführte, bei dem die Umrisse gestreckter und federnder, die Gestalten schlanker, die Gesichtszüge von jenem einzigartig französischen Charme geprägt werden, wie man sie bei den Figuren der Engel und dem Gefolge Mariens in Reims-West bewundert. Betrachtet man etwa den Kopf der Reimser Bathseba (Abb. 4 und 5) so wird die

Kraft dieses Reimser Stiles um 1260 in seiner Bedeutung für die Aachener Werkstatt der Reliquienstatuette offenkundig. Wie allgemein dieser Typ in der französischen Großplastik der 2. Jahrhunderthälfte dann geworden ist, lassen zwei Beispiele erkennen, die aus dem Musée des Monuments français in das Clunymuseum gelangten und im alten Katalog als aus Chartres stammend bezeichnet werden.

Hier wirkt ein Blick auf unmittelbar von französischer Großplastik abhängige Goldschmiedeplastik klärend. Als Beispiel sei die hl. Katharina vom Gertrudenschrein in Nivelles angeführt (Abb. 6), die in den Beginn der 90er Jahre des 13. Jahrhunderts zu datieren ist. Ihr läßt sich die schöne nordfranzösische Madonna (silbervergoldet, H = 19,3 cm, Krone erneuert) im Londoner Victoria- and Albert-Museum anschließen, die kaum später entstanden sein dürfte (Abb. 7). Breit die rahmende Arkade füllend, als oberrheinisches Beispiel — die Madonna



Abb. 4:
Kopf der Aachener Madonnenstatuette (vergl. Abb. 1)

vom Buchdeckel aus St. Paul im Lavantal (für St. Blasien gefertigt), dem Hauptwerk der Freiburger Goldschmiedekunst um 1265 (Anm. 6). Dieser Gruppe gehört die Aachenerin nicht an. Mächtig wirkt in ihr noch der Typ der Sitzmadonna fort, bei der Maria der Mensch gewordenen Weisheit als Thron diente. Man denkt an die »Sedes sapientiae« der Staatlichen Museen zu Berlin (niederländisch-Brabant, um 1250, Anm. 7) sowie die Thronende mit Kind aus der Zeit um 1265 in der Lütticher Kirche St. Jean. So halten sich französische Züge der Kathedralplastik und archaisierende Elemente in der Aachener Statuette das Gleichgewicht.

Bedingt durch das Erlöschen der großen Schreinswerkstätten und die Übermacht der französischen Kathedralplastik beginnt sich seit der Mitte des 13. Jahrhunderts mehr und mehr die Standfigur durchzusetzen. Die Aachener Madonna gehört — soweit der erhaltene Denkmälerbestand erkennen läßt — zu den frühesten Standfiguren Mariens im Rhein-Maasland und zu den ersten erhaltenen Beispielen des freistehenden Figurenreliquiars in unserem Raum.



Abb. 6:
Katharina vom Gertrudenschrein in Nivelles,
Silber getrieben, wenig nach 1290



Abb. 5:
Kopf der Bathseba von der Rosenarchivolte, Reims - West,
3. Viertel des 13. Jahrhunderts

Eine Annaselbdrittgruppe aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts.

Unlängst gelangte eine frühe Darstellung der Mutter Anna mit Maria und dem Christuskind in Aachener Privatbesitz (Anm. 8, Abb. 8). In hoch aufgerichteter Haltung, das rechte Bein kaum merklich vorgestellt, ist Anna in leichter Schreitstellung gegeben. Das ovale Gesicht mit symmetrischen Zügen, steilem Nasenrücken und leicht lächelndem Mund ist von Kopftuch und Kinngewebe gerahmt. Der rechte Arm ist angewinkelt, die Hand hält ein Buch. Die Linke faßt die Hand Mariens. Das Obergewand ist zur Beuge des rechten Armes hin gerafft und bildet Schlüssel- und Diagonalfalten, die der schlanken Gestalt einen bewegten Binnenrhythmus verleihen, ohne die große Umrißform zu gefährden. Das Untergewand gibt nur den rechten Fuß frei, der leicht nach vorne gestellt ist. Im Gegensatz zur strengen Achsialität der Figur Annas ist die Gestalt



Abb. 7:
 Madonnenstatuette, Silber getrieben, Nordfrankreich,
 spätestes 13. Jahrhundert, London, Victoria and Albert-
 Museum

der Tochter leicht geschwungen, als sei sie nach dem Vorbild einer der Krümme eines Elefantenzahnes folgenden Elfenbeinplastik geschaffen. Auch das längliche, lockengerahmte Antlitz Mariens ist von einem Kopftuch eingefaßt. Mit dem linken Arm hält sie das segnende Kind, das als einzige Figur der Gruppe ganz auf den Betrachter bezogen ist. Maria trägt ein einfaches, gegürtetes Gewand von klarem parallelem Faltenduktus. Seine leichte Diagonalrichtung von oben rechts nach links unten

steht in schönem Gegensatz zur Richtung der Falten im Gewand Annas, so daß eine edle, durchgehende Kurvatur des Faltenrhythmus die Figuren zur Gruppe zusammenschließt. Im Kopf der Marienstatuette fand sich ein kleines Reliquiensepulcrum, wie es in der Entstehungszeit unserer Gruppe häufiger vorkommt. Im Gegensatz zur oben behandelten Aachener Silbermadonna läßt sich diese Annaselbdritt einer klar erkennbaren Gruppe von rhein-maasländischen Skulpturen des ausgehenden 13. und des frühen 14. Jahrhunderts einordnen (Anm. 9). Als frühestes erhaltenes Werk dieses stilistischen Typus ist eine Madonna in den Musées d'Art et d'Histoire in Brüssel anzusprechen (Abb. 9). Sie dürfte noch dem 13. Jahrhundert angehören. Im weichen Fluß der Falten, den entspannten lieblichen Gesichtszügen, der kaum merklichen, durch das Tragemotiv begründeten Krümmung spürt man noch nichts von der manieristischen Erstarrung, die vielerorts um diese Zeit an die Stelle der Lebensnähe des 13. Jahrhunderts die Entsinnlichung und Wirklichkeitsferne des 14. Jahrhunderts setzt.

Die liebebreizende Madonna der ehemaligen Sammlung Collard—Bovy in Brüssel zeigt den Typ in ähnlicher Ausprägung (Abb. 10, Anm. 10). Eine leichte Verhärtung und Erstarrung der Formen könnte mit einer wenig späteren Entstehungszeit erklärt werden. Doch sind die Entsprechungen zwischen den beiden Figuren so nahe, daß man ein gemeinsames, wohl zentralfranzösisches Vorbild annehmen möchte, das beide Figuren mehr oder minder getreu wiederholen. Das gleiche gilt von der Madonna der katholischen Pfarrkirche in Hommersum, Kreis Kleve (Anm. 11). Ein Blick auf die 37 cm hohe französische Buchsbaumstatuette aus einer Pariser Sammlung (Abb. 11) läßt erkennen, wie man sich die französischen Urbilder aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts vorzustellen hat. Der Reichtum der Faltenmotive, die völlige Verschmelzung von Körper, Bewegung und Gewand zu vollendeter Harmonie sind in den abgeleiteten Werken nicht mehr erreicht. Der Faltenwurf wird schematischer, die Haltung starrer, statuarischer, der Körper verliert seinen grazilen Schwung.

Nur wenig später mag das Relief der Himmelfahrt Mariens am Chor der Pariser Notre-Dame (Abb. 12) entstanden sein. Hier ist die Entkörperlichung, wie sie für das 14. Jahrhundert so charakteristisch wer-



Abb. 8: Mutter Annaselbdritt, Lindenholz, Lüttich, 3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, Aachen, Privatbesitz



Abb. 9:
Madonna, Holz, maasländisch,
spätestes 13. Jahrhundert,
Brüssel, Musées d'Art et d'Histoire



Abb. 10:
Madonna, Holz, maasländisch,
um 1300, Brüssel,
ehem. Slg. Collard-Bovy

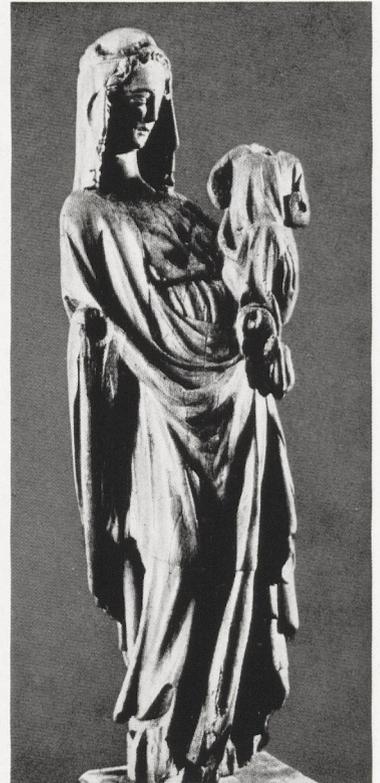


Abb. 11:
Madonnenstatuette, Buchsbaum,
Nordfrankreich, letztes Viertel des
13. Jahrhunderts, Paris, Privatbesitz

den sollte, schon vollzogen, ohne doch der Gefahr manieristischer Erstarrung zu erliegen. In lyrischem Rhythmus begleiten die Faltenbahnen und -strudeln leicht gebogenen Körper und beschreiben schönlinige Kurvaturen. Unnachahmlich das Motiv des von links rückwärts über den Kopf gezogenen Tuches, das sich halbkreisförmig von der rechten Seite herabziehend über die Brust legt. In der ersten Jahrhunderthälfte erfährt dieser Figurenkanon in Frankreich eine variable Durchformung. Daß auch die Buchmalerei den Typ aufgegriffen hat, zeigt die Verkündigungsmadonna des Jean Pucelle (?) aus den »Heures de Jeanne d'Evreux« um 1325 [New York, The Cloisters Mus., fol. 16 (Abb. 13)], die wie ein Hinweis auf die prachtvolle silbervergoldete Madonnenstatuette wirkt, die die gleiche Stifterin

im Jahre 1339 der Abtei St. Denis zum Geschenk machte und heute in der Galerie d'Apollon des Louvre bewahrt wird. Der Kölner Goldschmied, der gegen 1320 die Verkündigungsgruppe einer kleinen, heute im Schnütgenmuseum aufbewahrten Paxtafel (Abb. 20) geschaffen hat, muß ein ähnliches Vorbild vor Augen gehabt haben. —

Der Nuancenreichtum einer Madonnenfigur in der St. Pieterskerk in Rotselaar (Abb. 14, Anm. 12) wird unter ihrer entstellenden Fassung fast zugedeckt. Auch hier fühlt man sich dem französischen, wohl in der Isle de France beheimateten Vorbild noch sehr nahe. Doch wird die Faltenführung gebrochener, kantiger. Auf dem Sockel bilden sich flächig aufliegende Staufalten. Die Biegung der Figur wird ausgeprägter. Das Zwiegespräch zwischen Mutter

und Kind, das in der Madonna der Brüsseler Museen nur ganz verhalten angedeutet war, ist nunmehr zum Hauptmotiv der Darstellung geworden. Als neue Motiverfindung faßt und stützt nunmehr die rechte Hand Mariens das linke Füßchen des Kindes.

Gleichfalls von entstellender Polychromie überzogen, die alle Feinheiten schluckt, präsentiert sich heute eine aus der Deutschordenskomturei Altenbiesen stammende Madonna der Pfarrkirche von Ryckhoven (Abb. 15, Anm. 13). Die Übereinstimmungen mit der Madonna der Sammlung Collard-Bovy lassen die Annahme einer gemeinsamen Werkstatt gerechtfertigt erscheinen. Auch hier handelt es sich offenbar um Repliken des gleichen Vorbildes. Mit dieser Gruppe ist man der Aachener Annaselbdriftgruppe sehr nahe gerückt. Die Haltung des

Abb. 12:
Relief der Himmelfahrt Mariens, Paris,
Chor der Kathedrale Notre-Dame, um 1300



Abb. 13:
Jean Pucelle (?), Verkündigung aus den
»Heures de Jeanne d'Evreux«,
um 1325, New York, The Cloisters Museum

Kindes weist unmittelbare Entsprechungen auf, die leichte Schwingung der Marienfigur, die Drapierung des Kopftuches, die langovale Kopfform mit dem spitzen Kinn, das kaum merkliche Lächeln, die Beinstellung, die Schüsselfalten im Mantel Annas und der Maria aus Ryckhoven, die Art wie Anna das Buch, Maria den Apfel hält, alles dies erlaubt, die Figuren eng zusammen zu sehen. Die Werkstatt möchte man in Lüttich um 1325 bis 1330 vermuten, kurz bevor der starke Einfluß der kölnischen Domchorplastik dominierend wird, denn noch erkennt man in der Ryckhovener Madonna und ihren »Schwestern« das französische Urbild: die um 1290 entstandene Madonna des nördlichen Querschiffportals der Pariser Notre-Dame.

Die Stellung der Aachener »Madonna mit dem Stifter« im Rahmen der rhein-maasländischen Plastik um 1330/40.

Den bestimmenden Einfluß der kölnischen Chorplastik verrät die um 1330 für die Lütticher Servatiuskirche entstandene Madonnenskulptur (H = 179 cm, Abb. 16, Anm. 16). Auch bei diesem Werk



Abb. 14:
Madonna, Holz, maasländisch, um 1330, Rotselaar,
St. Pieterskerk



Abb. 15:
Madonna, Holz, maasländisch, 3. Jahrzehnt des 14. Jahr-
hunderts, Ryckhoven, Pfarrkirche

relativiert der gegenwärtige Zustand der Lütticher Madonna den Detailvergleich, — der Kopf des Kindes ist gänzlich neu, das Kopftuch Mariens stellt eine moderne Ergänzung dar, die Fassung stammt ebenfalls aus dem 19. Jahrhundert — dennoch erkennt man die Abhängigkeit von der Maria der Kölner Domchorplastik. Entlehnungen gehen bis in Details der Faltenbehandlung (so die originelle schleifenförmige Falte über dem Gürtel, das Faltengehänge auf der linken Seite und der Faltenstau über dem



Abb. 16:
Madonna, Holz, maasländisch, um 1330, Lüttich, Servatius-
kirche

rechten Fuß), die freilich in Lüttich nicht die Frische der Erfindung oder eigenständiger Umprägung aufweisen.

Auf dem Umweg über Lüttich scheint der Kölner Stil auf die Bildnerei in Aachen zurückgewirkt zu haben. Die als »Madonna mit dem Stifter« bezeichnete Silberstatuette (Abb. 17, Anm. 17) des Aache-
ner Domschatzes erweist es. Der überlängte Körper zeigt die gleichen Proportionsverhältnisse wie die

Madonna aus St. Servatius. Das eng anliegende Gewand mit dem flächig aufbeschriebenen Faltenwerk, das nur noch geringfügige Schattenzonen bildet, die Drapierung mit dem charakteristischen doppelten Überwurf, die feinnervige, lässige Haltung der rechten Hand sind bei beiden Figuren sehr ähnlich. Ein Blick auf die Aachener Madonna hätte den Lütticher Restaurator belehren können, wie der Kopf des Kindes richtig zu ergänzen gewesen wäre: es hat sich, wie die Blickrichtung Mariens



Abb. 17:
sog. »Madonna mit dem Stifter«, Silber getrieben, Aachen,
um 1330, Aachen, Domschatz

zeigt, nicht der Mutter, sondern dem Betrachter zugewandt. Die Aachener »Madonna mit dem Stifter« gehört in diesen maasländischen Zusammenhang und zeigt die Erschlaffung des Figurenstils, wie sie



Abb. 18:
Madonna, Holz, rheinisch (?), Tongern, Hospital

von der Kölner Domchorplastik verbindlich für den rhein-maasländischen Raum geprägt worden war.

Zur Lokalisierung einer Marienfigur im Hospital von Tongern.

Hier sei eine weitere Skulptur in den Zusammenhang der rhein-maasländischen Plastik der Zeit um 1320 hineingestellt: die Marienfigur, die sich heute im Hospital von Tongern befindet (Abb. 18,

Anm. 14). Trotz empfindlicher Verunklärungen durch dick aufgetragene moderne Fassung und mißverständene Ergänzungen wird der Zusammenhang mit einer der schönsten Figuren dieser Zeit in den Rheinlanden, der stehenden Madonna der Kölner Sammlung Hack (z. Z. als Leihgabe im Kölner Schnütgenmuseum, Abb. 19, Anm. 15) sowie einer Muttergottes im Ahrgaumuseum zu Ahrweiler (H = 90 cm, trierisch oder mittelrhein.) sichtbar. Das Kind, das die Tongerner Maria einstens hielt, ist verloren. Zwar erreicht der Faltenwurf des Gewandes nicht die Prägnanz und Vielfalt des viel-



Abb. 19:
Madonna, Holz, Köln oder mittelrheinisch, um 1320, Köln, Slg. Hack (z. Z. als Leihgabe im Schnütgenmuseum)



leicht in Köln oder am Mittelrhein entstandenen Madonnenbildes der Sammlung Hack, auch ist die Drapierung des Mantels vereinfacht, das Motiv des Aufliegens des Gewandes auf dem Sockel ärmer, dennoch möchte man in der Tongerner Figur ein kölnisches oder mittelrheinisches Werk sehen, das nur wenig vor den stilbildenden Domsulpturen entstanden ist. Ein Zusammenhang zur oben beschriebenen Gruppe ist nicht ersichtlich.

Abb. 20:
Paxtafel, mit Darstellung der Verkündigung, Köln, um 1320,
Silber vergoldet, innere Rahmung aus dem Beginn des
16. Jahrhunderts, äußere Rahmung barock,
Köln, Schnütgenmuseum

ANMERKUNGEN

- ¹⁾ H. Schnitzler »Die Goldschmiedewerkstatt der Aachener Schreinsplastik«, Bonner Diss., 1934, S. 88 f. — H. Schnitzler »Spätromantische Goldschmiedebilderei der Aachener Schreine« in Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. IX., S. 98 ff. — H. Schnitzler in »Rheinische Schatzkammer« (Die Romanik), Düsseldorf 1959, S. 19 ff., Nr. 11 — E. G. Grimme »Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter«, Köln 1957, S. 38 ff.
- ²⁾ H. Schnitzler »Rheinische Schatzkammer« a. a. O., S. 22/23, Nr. 14. — E. G. Grimme »Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter« a. a. O., S. 48 ff.
- ³⁾ Erstmals von H. Schnitzler (»Der Dom zu Aachen«, Düsseldorf 1950, S. XXXV) richtig »um 1280-90« datiert.
- ⁴⁾ vgl. M. Fugmann »Frühgotische Reliquiare«, Leipzig 1931
- ⁵⁾ M. Aubert »Gotische Kathedralen und Kunstschätze in Frankreich«, Wiesbaden o. J., S. 161.
- ⁶⁾ Zuletzt bei I. Schroth »Mittelalterliche Goldschmiedekunst am Oberrhein«, Freiburg 1948, S. 10 ff.
- ⁷⁾ W. Vöge »Die deutschen Bildwerke«, Veröffentlichung der Königlichen Museen zu Berlin, Bd. 4, Berlin 1910., S. 16, Nr. 38, m. Abb. Vgl. Th. Demmler »Staatliche Museen zu Berlin«, Die Bildwerke des deutschen Museums, III. Bd., S. 12, Nr. 3053.
- ⁸⁾ Erstmals publiziert in »Aachener Kunstblätter«, Heft 23, S. 22/23, m. Abb.
- ⁹⁾ Vgl. M. Devigne »La sculpture mosane du XIIe au XVIe siècle«, Paris u. Brüssel 1932, S. 50 ff. — J. J. Timmers »Houten Beelden«, Amsterdam u. Antwerpen 1949, S. 19 ff. — J. Coenen »Les Madones de Liège et de Chevremont«, Liège 1923, S. 17 ff.

- ¹⁰⁾ M. Devigne a. a. O., Abb. 39/40.
- ¹¹⁾ abgeb. b. F. J. Nüß »Niederrheinische Madonnen«, Duisburg 1961, Abb. 6.
- ¹²⁾ J. B. Timmers »Houten Beelden«, a. a. O., S. 22.
- ¹³⁾ J. Borchgrave d'Altena »Madones anciennes conservées en Belgique«, 1945, S. 15, Abb. XX. — J. Borchgrave d'Altena »Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant, arrondissement de Louvain«, 1950, Abb. CLVII. — Ausstellungskatalog »Madonna in der Kunst«, Antwerpen 1954, Nr. 133.
- ¹⁴⁾ J. Borchgrave d'Altena »Sculptures conservées au Pays Mosan«, Verviers 1926.
- ¹⁵⁾ H. Schnitzler »Das Schnütgenmuseum«, 2. Aufl., Köln 1961, Nr. 83. — W. Beeh »Die Muttergottes von Münstereifel« in »Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege« XXIII., Kevelaer 1960, S. 173 ff. — Zu der Madonna im Ahrweiler Ahrgaumuseum »Die Kunstdenkmäler des Kreises Ahrweiler«, Düsseldorf 1938, S. 127, Abb. 131, Text S. 128.
- ¹⁶⁾ J. Coenen »Les Madones de Liège . . .«, a. a. O., S. 17 ff. — J. Baum in »Belgische Kunstdenkmäler« Bd. 1, S. 166, Abb. 151. — J. Borchgrave d'Altena »Les Madones anciennes . . .« XXIII. — M. Devigne »La Sculpture Mosane« a. a. O., S. 55 ff., fig. 49/50 — J. W. Timmers »Houten Beelden« a. a. O., S. 20, T. 20/21.
- ¹⁷⁾ E. G. Grimme »Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter« a. a. O., S. 61 ff.